Escola de Música do Conservatório Nacional

Teoria e Análise Musical (2.º ano)

Prova final do Módulo VI-A

1 Complete o seguinte trecho a três vozes utilizando uma *técnica de paráfrase*, não se esquecendo de completar o texto em falta. .... [25%]

Be - ne - di - ctus qui ve - - nit, qui ve -
Be - ne - di - ctus qui ve - - -
Be -

6
- - nit, be - ne - di - ctus qui ve - - - nit,
- - nit,
- - ne - di - ctus

11
be - ne - di-ctus qui ve - nit, qui ve - - - nit.

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [A] (ver na página 5 e seguinte), responda a cada uma das seguintes questões: .... [15%]

1. O que significa o oito que se pode observar por debaixo da clave de sol na segunda linha (por exemplo, observe logo no início da partitura as claves utilizadas no *contratenor* e no *tenor*)?
2. Como explica o comportamento do contratenor, nomeadamente entre os compassos cinco e sete, onde se podem observar intervalos melódicos sucessivos de grandes dimensões?
3. Como se designa o tipo de cadência que se pode observar entre os compassos nove e dez?

4. Como explica o funcionamento da harmonia nesta obra e de que forma o mesmo difere do funcionamento da harmonia que se pode encontrar em obras polifônicas do século XIV, como por exemplo no *Rondeau «Rose, liz, printemps, verdure»* de Guillaume de Machaut?

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correta entre as quatro alternativas apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas, nomeadamente a referente ao estudo do *contraponto rigoroso*. .... [60%]

1. Na escrita polifônica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 2.ª inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

2. São proibidas as sucessões dos seguintes intervalos harmônicos num mesmo par de vozes:
   (a) De três terceiras consecutivas.
   (b) De três sextas consecutivas.
   (c) De duas oitavas consecutivas.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmônicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, é correto:
   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (b) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento direto em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.
   (c) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos está corretamente elaborado:
   (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda maior e de terceira maior, realizando entre os seus extremos[1] o intervalo de quarta aumentada.
   (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de terceira menor e de quinta perfeita, realizando entre os seus extremos o intervalo de sétima menor.
   (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[1] Estes constituem pontos extremos de um fragmento melódico.

5. Indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta menor; e oitava perfeita.

   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta menor; e oitava perfeita.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira menor devem por regra ser compensados.

   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.

   (c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

   (a) A segunda espécie, a duas vozes, é genericamente constituída por duas mínimas por cada semibreve do *cantus firmus*, numa relação base de dois contra um.

   (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.

   (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde no estado fundamental.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do cantus firmus. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor, das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.

   (b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |cddd|, ou |ccdc|.

   (c) As dissonâncias só podem ser realizadas sobre a forma de nota de passagem simples ou de ornato simples.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado das limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um cantus firmus e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.

   (b) A resolução da harmonia efetua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este tempo fraco.

   (c) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos como forma de se obter uma diversidade rítmica na linha melódica.

    (b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma quarta espécie.

    (c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução de um retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte ao da sua realização.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas simples. Indique qual dos procedimentos a seguir referidos está tecnicamente incorreto:

    (a) A mudança de sílaba efetua-se normalmente em figuras de duração igual ou superior à *unidade básica de pulsação*.

    (b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo *Dóminus*, a sílaba central (*mi*), entre a sílaba acentuada e a última sílaba, pode ser colocada numa semínima[2], quando na sequência mínima pontuada, semínima e mínima, colocamos em cada uma delas cada uma das três sílabas desta.

    (c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a uma semínima, sendo a mínima correspondente à *unidade básica de pulsação*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Na música polifônica do século XVI, as cadências costumam com frequência assumir a seguinte realização:

    (a) Cadência perfeita ou imperfeita com a realização quase obrigatória de retardo na sensível desta, sob a forma de retardo de quarta (cadência perfeita) ou retardo de sétima[3] (cadência imperfeita).

    (b) Realizam-se exclusivamente cadências plagais, nunca existindo o recurso a cadências perfeitas ou imperfeitas.

    (c) As cadências continuam a adotar a forma de dupla sensível, continuando a realizar simultaneamente sensíveis à final e à dominante do modo.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[2]Estamos aqui pressupondo que o *tactus* é representado pela semibreve.
[3]Este pode surgir invertido num retardo de segunda.

Ce moys de may

Ver.1.0.0

Guillaume Dufay
Bodleian, MS canon. misc. 213, 17v
Transcribed by n. nakamura, 2005

Cantus
1.4.7.(Ce) Ce
3.(Plus) Plus
5.(Car) Car

Contra
1.4.7.(Ce)
3.(Plus)
5.(Car)

Tenor
1.4.7.(Ce) Ce
3.(Plus) Plus
5.(Car) Car

5

moys de may so - yons liés et jo - y - eux
c'on - ques mais chas - cuns soit cu - ri - eux
la sai - son se - mont tous a - mou - reux

Ce moys de may so - yons liés et jo - y - eux
Plus c'onques mais chas - cuns soit cu - ri - eux
Car la sai - son se - mont tous a - mou - reux

moys de may so - yons liés et jo - y - eux
c'on - ques mais chas - cuns soit cu - ri - eux
la sai - son se - mont tous a - mou - reux

10

Et de nos cuers os - tons me - lan - co - ly - - - -
De bien ser - vir sa mais - tres - se jo - ly - - - -
A ce fai - re, pour - tant n'y fal - lons mi - - - -

Et de nos cuers os - tons me - lan - co - ly - - - -
De bien ser - vir sa maistres - se jo - ly - - - -
A ce fai - re, pour - tant n'y fal - lons mi - - - -

Et de nos cuers os - tons me - lan - co - ly - - - -
De bien ser - vir sa mais - tres - se jo - ly - - - -
A ce fai - re, pour - tant n'y fal - lons mi - - - -

14

- - - - - e; 2.8.Chantons, dan - sons, et me - nons
- - - - - e: 6.Ca - ris - si - mi! Du - fa - y
- - - - - e.

- - - - - e; 2.8.Chantons, dan sons, et me-nons chie - re
- - - - - e: 6.Ca - ris - si mi! Du - fa - y vous en
- - - - - e.

- - - - - e; 2.8.Chan tons, dan - sons, et me - nons
- - - - - e: 6.Ca ris - si - mi! Du - fa - y
- - - - - e.

18

chie - re ly - - - - - - e, Por des - - pi -
vous en pry - - - - - - e Et Pe - - ri -

ly - - - - - - - - - e, Por des - pi -
pry - - - - - - - - - e Et Pe - ri -

chie - re ly - - - - - e, Por des - - pi -
vous en pry - - - - - e Et Pe - - ri -

22

ter ces fe - lons en - vi - eux.
net di - ra de mieux en mieux.

ter ces fe - lons en - vi - eux.
net di - ra de mieux en mieux.

ter ces fe - lons en - vi - eux.
net di - ra de mieux en mieux.